

LA ESCRITURA PÓSTUMA DE REINALDO ARENAS: VIAJE A LA HABANA

CARMEN VALCÁRCEL RIVERA
Universidad Autónoma de Madrid

A J.B.

RESUMEN

Si algunos escritores (re)escriben siempre un único libro, el libro de sus vidas, *Viaje a La Habana* cierra el ciclo literario y vital del disidente cubano Reinaldo Arenas. Novela premonitoria que anuncia la muerte de su autor a través de tres relatos-viajes: huida de La Habana ("Que trine Eva"); inadaptación en el exilio neoyorquino ("Mona") y viaje de vuelta a la isla ("Viaje a La Habana"). Desafío explícito al régimen castrista en el marco literario de un regreso nostálgico a La Habana. La Habana, fantasma en la memoria del autor, representa la vida, el amor, pero por ello también es anuncio de muerte; la entrega amorosa a la ciudad, convertida en ser vivo, conduce, inexorablemente, a la autodestrucción. Diario ficticio de la agonía final en un juego de complicidad y seducción hacia el lector, cifrado en escritura/lectura póstuma en uno de los textos más modernos y originales de la literatura actual.

PALABRAS CLAVE

Narrativa hispanoamericana, disidencia cubana, Reinaldo Arenas, literatura, comparada, escritura póstuma, emiética del espacio, juegos narrativos.

ABSTRACT

Some writers are always (re)writing a unique book, the book of their lives. *Viaje a La Habana* (*Journey to La Havana*) closes the literary and vital cycle of the Cuban dissident Reinaldo Arenas. This novel announces the author's death through three stories-journeys: the scape from La Havana ("Que trine Eva"); maladjustment in the New York's exile ("Mona") and the return journey to the island ("Viaje a La Habana"). The novel constitutes an explicit challenge to the Castro's dictatorial regime, represented through the literary frame of a final and nostalgic return to La Havana. The city is imagined as a human being and the book as a fictional diary of the author's last days, in which arises the specular games of the posthumous narrator.

KEY WORDS

Hispanic-American Narrative, Cuban dissidence, Reinaldo Arenas, Comparative Literature, Posthumous Writing, Semiotics of the Space, Narrative games.

RÉSUMÉ

Si certains écrivains (ré)écrivent toujours un seul livre, le livre de leurs vies, *Viaje a La Habana* (*Voyage à La Habana*) conclut le cycle littéraire et vital du dissident cubain Reinaldo Arenas. Roman prémonitoire qui annonce la mort de son auteur dans trois récits-voyages: fuite de La Havane ("Que trine Eva"); inadaptation au exil new-yorkais ("Mona") et retour à l'île ("Viaje a La Habana"). Défi explicite au régime dictatorial de Fidel Castro, grâce au nostalgique voyage de retour à La Havane, obsession permanente de l'auteur. L'amour à la île, considérée comme être vivant, représente la vie, l'amour, mais aussi conduit à l'autodestruction. Fiction de l'agonie finale; écriture/lecture posthume dans un moderne et original jeu de complicité et seduction vers le lecteur.

MOTS CLÉ

Narrative hispano-américaine, dissidence cubaine, Reinaldo Arenas, littérature comparée, écriture posthume-sémiotique de l'espace, jeux narratifs.

Diagnóstico alucinante

Nueva York, 8 de diciembre de 1990
(Día de "La Inmaculada")

Paciente: enfermo invertido, infecto, impuro.

Historial: alarma, angustia, lucha, cárcel, tortura, dolor, partida, errancia sin límites.

Confirmado: "Me dediqué a morir, como dice mi madre que uno siempre se está dedicando"

Firma: el muerto.

Reinaldo Arenas, en su agonía última en Nueva York como enfermo del SIDA, decide regresar ficticiamente a La Habana [...el regreso, que no puede existir, por lo menos en tanto que no se haya abolido el tiempo"]¹ para confesar/nos que él ha escrito, ha vivido. Vida - amor - riesgo - muerte - escritura son las palabras emblemáticas de su última obra, de su último viaje, de su regreso sentimental a La Habana, guiado por el deseo, la necesidad de descubrir que sólo hay dos opciones: "riesgo o abstinencia"² y que la vida, precisamente por vivirla, es peligro inminente:

1. La paginación entre paréntesis remite a la edición de *Viaje a La Habana* (Arenas 1990a).

2. Con el premonitorio título de "La vida es riesgo o abstinencia" publicó Carlos Espinosa Domínguez la última entrevista concedida por Reinaldo Arenas antes de quitarse la vida (Espinosa 1990).

Porque estar vivo era estar a merced de cuerpos extraños, hermosos y nefastos (...). Cómo era posible que durante tantos años no hubiese comprendido que solamente hay dos opciones: el riesgo que presupone la aventura de una cierta felicidad, o el recogimiento, la lenta muerte ante una seguridad sin sentido ni brillo, prevista, mezquina aún en sus goces triviales, ajena a toda explosión vital, a toda grandeza, y por lo tanto a todo riesgo (p. 175).

Morir, estallar, por haber vivido intensamente es la idea generatriz de esta obra pre-póstuma³ de Reinaldo Arenas; es la forma que ha explorado el escritor para explicarse, aventurarse y enfrentarse a la muerte con la escritura. Por eso no es de extrañar que la obra empiece con llanto: “La primera lágrima que derramé por ti (...). Estoy llorando por ti” (p. 11) y que los tres relatos que la “tejen” confluyan en un único viaje y en un único espacio: el viaje a La Habana. Ir/volver a La Habana es regresar al pasado, reconquistar y explicar ese pasado, hacer recuento: “Sí, había sido necesario viajar a La Habana, regresar allí, volver a aquel sitio sin duda espantoso y único para experimentar todo eso, para saber - para comprender- definitivamente todo aquello (p. 175)”. Pero también es caminar hacia el final, hacia la muerte. Avanzar y retroceder simultáneamente en el tiempo; hacer del presente pasado y futuro; fundir fragmentos de obras anteriores en el viaje único de la escritura; tal ha sido la opción de Reinaldo Arenas para concluir su vida y su obra. Reencarnaciones del yo en otros cuerpos, en otras vidas reconstruidas/escritas imaginariamente en la obra, creando una biografía deformada, maquinada, reescrita poéticamente desde diferentes perspectivas y en distintos períodos.

A pesar de la engañosa apariencia de escritura agónica y trepidante, Reinaldo Arenas crea, en *Viaje a La Habana*, un único espacio textual a través del mito del viaje y del regreso a esa Itaca particular que es La Habana, para resumir, recrear y fundar, de nuevo, su propia escritura. Viaje vital donde se mezcla la autobiografía sentimental, la muerte y la escritura anti-épica, anti-utópica, de la realidad: “en un lugar (...) donde todo el mundo es héroe, el único que realmente lo es, es el que no quiere serlo” (p. 31). El viaje de vuelta deriva de un rechazo a la Cuba castrista, pero también a la vida en los Estados Unidos: “No, ya él no

3. Reinaldo Arenas murió pocos meses después de la publicación de *Viaje a La Habana*. El calificativo de *póstumo* no se refiere a una *publicación post-mortem* sino a una *escritura post-mortem*. Tan moderna ficción literaria, ya inaugurada por Dante en su viaje a los tres reinos de ultratumba, puede rastrearse también en las *Memorias póstumas de Blas Cubas* del brasileño Machado de Assis, dedicadas “Al gusano que primero ha roído las frías carnes de mi cadáver con nostálgico recuerdo” y escritas no por un “autor difunto”, sino por “un difunto autor, para quien el sepulcro es una cama más” (Machado de Assis 1978: 8 y 10); la escritora norteamericana Susan Sontag analiza en *Quimera* la originalidad de presentar unas memorias en primera persona narradas por un muerto (Sontag 1990). Ese sentido de escritura póstuma también está presente en los *Poemas póstumos* de Gil de Biedma, para quien “envejecer, morir,/ es el único argumento de la obra” (Gil de Biedma 1982: 152). En los tres casos estamos ante una escritura del recuerdo, de la memoria inventada o imaginada; morir recordando la vida es la idea sobre la que se construye la escritura póstuma.

pertenecía a esta realidad, pero tampoco, pensó, pertenecía a la otra, tampoco amaba aquella otra realidad, nunca, eso era lo cierto, había podido identificarse con el mundo donde vivía desde hacía quince años. *Pero mucho menos podría identificarme con éste*" (p. 160). Mirar y volver a La Habana significa que Reinaldo Arenas no se adaptó nunca a la vida neoyorquina y que La Habana estuvo presente, en su vida y en su obra, hasta el final, hasta el último instante: "Porque no se trata sólo de un paisaje, del mar, de un árbol o de una calle, se trata de que una vez que abandonamos esos sitios donde realmente existimos, donde nacimos, fuimos jóvenes y vivimos, nos abandonamos a nosotros mismos, dejamos para siempre de ser, y, lo que es aún peor, sin morir de una vez. Iré. No me queda otra alternativa que volver" (pp. 136-137).

(Re)leer *Viaje a La Habana* exige un conocimiento previo de la realidad cubana post-revolucionaria y castrista; del proceso de asentamiento y consolidación en el poder de un régimen comunista con un modelo inventado, regentado y exportado por la Unión Soviética. Conforme se implanta este poder, que tiende a burocratizarse, se niega la crítica del sistema político a través de la creación intelectual, de la literatura, intentando dirigir, constreñir a los escritores, imponiéndoles una sola estética, persiguiéndolos e incluso exterminándolos: "...los que no han podido soportar más y se han suicidado, (...) los que un día han protestado y también han muerto" (p. 161).

Reinaldo Arenas ha intentado desenmascarar esa situación de persecución a todo lo que se salga de la norma política, social, ideológica, sexual (la más encarnizada contra los homosexuales, contra las "conductas impropias"⁴) realizada en nombre de una moralidad revolucionaria (Arenas, *Escandalar*).

Viaje a La Habana confirma el rechazo de Reinaldo Arenas a todo aquello que le obligó a dejar la isla:

Mi mundo no está en esta isla condenada, ni mucho menos entre estos cuerpos condenados. Mi mundo está fuera de esta isla maldita; y si sólo me queda el infierno, si para gente como yo sólo existe el infierno, no quiero que ese infierno tenga aquí su sitio. Primero que nada debo salir de aquí. Después escogeré o me adaptaré a la desgracia que más me convenga" (p. 127).

4. Cuando se impone una verdad y un dogma únicos, también se impone una moral ortodoxa, negadora de las diferencias individuales; una moral que anula toda libertad sexual. Ello generó en Cuba una persecución hacia lo que eufemísticamente se denominó "Conducta impropia" (expresión que adoptó Néstor Almendros para su documental sobre la represión castrista de los homosexuales cubanos). La persecución a los sospechosos de "conducta impropia" se implantó con un poder y un sistema de coacción, control, espionaje y denuncias totalmente policiales: "No, no sé qué tiempo estuve así, quizás sólo el necesario para que el muchacho regresara con la policía, tocara a la puerta y señalando para Ismael envuelto en el sobrecama dijera: Es él, este señor me invitó a su casa e inmediatamente se me tiró al rabo" (pp. 121-122). Represión de toda condición rebelde, crítica, irreverente, desenfadada, mordaz..., amparándose -como ironiza Reinaldo Arenas en su artículo de *Escandalar*- en la *Ley de la Peligrosidad*, la *Ley del Diversionismo Ideológico*, la *Ley de la Predilección*, la *Ley del Normal Desarrollo Sexual de la Juventud y de la Familia*, la *Ley de la Extravagancia*... (Reinaldo, *Escandalar*: 200).

Repulsa justificada en la medida en que supone la denuncia de un sistema que Reinaldo Arenas padeció en su propia carne:

...yo sé cuál es el sentido de la vida porque yo sí he sufrido verdaderamente, porque yo sí he visto lo que es verdaderamente el horror, lo que es verdaderamente el desamparo, la incomunicación, la gran soledad, cuando se está en una galera con doscientos o más asesinos que además te consideran un depravado y un inmoral y desde luego te desprecian. Yo he visto, yo he visto, yo sí he visto y he padecido, y como he sobrevivido, nadie me va a hacer un cuento, nadie me va a hacer un cuento a mí (p. 131) ⁵.

Sistema que, finalmente, le abocó a la soledad del exilio:

Para siempre, sí. Porque una vez que dejamos el lugar donde fuimos niños, donde fuimos jóvenes, donde pensamos, estúpidamente pensamos, que podía existir la amistad y hasta el amor; una vez que abandonamos ese sitio donde fuimos, desgraciados o ingenuamente ilusionados, pero fuimos, seremos ya para siempre una sombra, algo que existe precisamente por su inexistencia, esta sombra, esta sombra, extirpada (y sin consuelo) de su centro... (p. 134).

Frente a la coacción emanada del poder único y dictatorial, la obra y la vida de Reinaldo Arenas defienden cualquier tipo de diferencia personal. Exigencia de libertad que le ha conducido a la muerte. Muerte premonitoria. Predicción frívola del final. Memoria futura. Escritura póstuma:

5. Los textos de Reinaldo Arenas crean una especie de contrapunto musical, dialogando entre sí. Recreación del texto citado sería el siguiente fragmento poético de *Leprosorio*: "Yo he visto, yo he visto./ Yo he visto a un recluso afilar pacientemente durante meses un pedazo de hierro extraído (ilegalmente) de su litera. Lo frotaba día y noche contra el piso. Una tarde, a la hora en que nos sacaban a comer, convocó a todos sus amigos para que presenciaran su autodegollamiento. Con violencia profesional se cercenó la garganta. Aún así, como un verdadero surtidor, giraba sobre sí mismo y seguía esgrimiendo el arma. De este modo logró mantener a raya a toda la población penal que de alguna manera (no sé cuál) quería socorrerlo. Finalmente cayó desangrado manchándome el rostro y el uniforme. Allí estuvo hasta el día siguiente en que vino el director de la prisión. Cuando las ratas olfatearon la sangre llegaron en tropel y comenzaron a engullir. Toda la noche estuvimos gritándoles desde las rejas y lanzándoles nuestras escasas pertenencias para ver si las ahuyentábamos. Pero (verdaderamente voraces los animalitos) ni el menor caso nos hicieron. Por la mañana los camilleros se llevaron una confusión de inmundicias. Todo eso lo vi, pero, naturalmente, si usted no lo vio, cómo puedo mostrárselo" (Arenas 1990b, pp. 114-115). Al mismo tiempo, la escena de las ratas nos recuerda el relato de Fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante*: "Era un fraile viejo y enteco, todo pellejo, que hablaba como un guamo ronco. De un solo salto se colocó en medio de la celda. Y lo primero que hizo fue destripar de una patada a una de las ratas más feroces. Y en seguida se la comió. ¡Qué horror!, exclamé yo, al ver que aquel infeliz devoraba a la rata, flaquísima y todavía medio viva, en un pestañear. "No crea usted que mi hambre sea tanta como para llegar a esto" -me dijo, después de haber engullido al animal. "Lo hago para demostrarles a estas víctimas quién se come a quién. Haga usted lo mismo y verá cómo no le molestarán más. Así cambiará su condición de víctima y se convertirá en agresor" (Arenas 1970).

Sensación de estar, de sentirse recorrido, invadido, rodeado, por un cuerpo vivo, deseoso, dulce, joven, anhelante y cómplice, y *sobre todo peligroso*, y *sobre todo peligroso*, y sobre todo efímero, y sobre todo imposible de retener, y *sobre todo imposible una vez poseído, una vez disfrutado de poder renunciar a él* (p. 175).

Reinaldo Arenas construye un mundo novelesco en tres tiempos / tres lugares (“tempoespacios”) / con personajes distintos que representan (igual que Eva y Ricardo en el primer relato-viaje) tres actos de una misma obra, de una misma vida: 1) huida de Cuba; 2) no adaptación al mundo norteamericano y 3) vuelta imaginaria y nostálgica a una Cuba anclada. Desde la libertad creativa, Reinaldo Arenas “teje” en *Viaje a La Habana* un mundo imaginario que se enfrenta al mundo real con géneros novelísticos diversos, pero con una única estrategia literaria: inventar un diálogo ficticio con un ser ficticio. Ese diálogo es diferente en cada relato: diálogo monológico ante el ausente; diálogo esquizofrénico; diálogo epistolar o diálogo reflexivo. Reinaldo Arenas busca, incesantemente, un interlocutor válido, alguien que pueda mirarle, escucharle, comprenderle...; esa búsqueda de un *tú* afectivo es, en definitiva, la búsqueda del amor: “¡Vaya, volviste al “tú”!” (p. 164). La obra de Reinaldo Arenas exige, como condición previa para valorarla, que el lector sea capaz de ponerse en la piel del otro, de ser ese “tú” afectivo y cómplice y ver con sus ojos el mundo descrito.

Toda la escritura de Reinaldo Arenas, desde su primera obra *Celestino antes del alba* en 1967⁶, se sitúa dentro de una composición coreográfica; en el sentido de que reconstruye una representación: la historia se imagina gracias a una voz que nos cuenta y crea, al mismo tiempo, el acontecimiento; una voz que implica al lector-espectador. Esta composición coreográfica, con una gran desvirtuación y recreación lingüística y estilística, exige una estética de lo fragmentario, en una suerte de piezas de mecano o puzzle: fragmentos que se engarzan con otros fragmentos, que se disuelven, se crean, recrean, reescriben. Este fragmentarismo de la reescritura no conduce a una resta, sino a una suma; crea un cuadro vivo que se transforma y varía con los sucesivos textos y con los distintos lectores. Obra dinámica, orgánica, que cobra vida como el autorretrato leonardesco de la Gioconda en el segundo relato-viaje.

La obra de Reinaldo Arenas es una obra intertextual y proteica en la que no nos es dado, todavía, alcanzar el desciframiento total, admirar el mosaico final. Podría compararse, en algunos aspectos, con la visión poliédrica que ofrece el *Jardín de las Delicias* de El Bosco. Aunque no tenemos más que textos parciales, la obra de Reinaldo Arenas fue concebida, por él mismo, como una pentagón que ha sido reescrita en el tiempo y que, a su muerte, ha dejado concluida, pero aún no publicada en su totalidad: “En los últimos años, aunque me sentía

6. Única obra que Reinaldo Arenas publicó en Cuba y que finalmente adoptaría el título de *Cantando en el pozo* (Arenas 1982a). *El mundo alucinante* (Arenas 1970), a pesar de haber obtenido la primera mención en el Premio Nacional Cirio Villaverde, nunca llegó a publicarse en Cuba.

muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria en la cual he trabajado por casi 30 años. Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho con haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esa libertad" (Valenzuela 1991).

I

EL VELO DE PENÉLOPE

Un yo femenino (que utiliza Reinaldo Arenas de forma sistemática para crear ambigüedad en la identidad sexual entre hombre-mujer) conduce el primer relato, "Que trine Eva", hacia la ausencia/muerte del amado. Recuerdos y texto se van deformando paulatinamente, se disfrazan como los protagonistas, nos envuelven en un continuo tejer y destejer hasta el desenlace final: pérdida del amor - huida/viaje - ausencia - muerte.

Tejer, tejer, tejer... (con "punto enano", "doble cadeneta", "punto araña", "punto nervio", "punto georgette", "punto calado", "punto malla", "punto rosita de maíz", "punto loco", "punto conejito", "punto de Santa Clara"...) se empata con escribir, escribir, escribir; la obra se escribe en la medida en que se teje y, al final, se obtiene "este fabuloso traje negro (...), esta indumentaria inmortal" (pp. 65-66)/*Viaje a La Habana*.

Gracias al uso del travestismo visual y lingüístico, Reinaldo Arenas incorpora el lenguaje de los "pájaros" (los homosexuales cubanos) a la literatura (no por casualidad Eva está "trinando"). Un lenguaje visto desde su intimidad, absorbido y vivido, que recrea, deforma y reconstruye imaginariamente el mundo de "las maricas locas"⁷. Es un tipo de escritura que recrea zonas marginales del lenguaje y, sobre todo, que aporta una visión íntima, totalmente sexuada, de la realidad y de las palabras⁸.

Vestirse de mujer, maquillarse convenientemente, posar, *dejarse ver*, sobre todo *dejarse ver*, significó en 1980, para muchos cubanos, el salvoconducto

7. Estamos ante una visión no canónica de la cultura, que nos recuerda un pasaje de *Arturo, la estrella más brillante*: "si quería sobrevivir tenía que adaptarse o fingir adaptarse como quizás hacían otros que ahora mismo lo atropellaban, tenía que hablar como ellos, tenía que reírse como ellos, tenía que hacer los mismos gestos que ellos, y Arturo manipuló aquella jerigonza afectada y delirante, comenzó a lanzar la típica carcajada de la loca histérica, cantar, modelar, pintarse los ojos y el pelo y los labios con lo que apareciese, hacerse grandes y azules ojeras, todo esto lo hizo él hasta dominar y adueñarse de todas las jergas y ademanes típicos del maricón prisionero, todo esto lo logró Arturo y aún más, (...) al año siguiente cuando todos ellos en una apoteosis de chillidos y sacos de yute teñidos se reunieron para elegir La Reina de las Locas Cautivas, Arturo subió al trono respaldado por una decisión abrumadora (Arenas 1984: pp. 37-38).

8. En este sentido, la obra de Reinaldo Arenas dialoga con los textos, mucho más medidos y menos lúdicos, de Severo Sarduy (*Colibrí*); con la autobiografía sexual de Cabrera Infante (*La Habana para un infante difunto*) o con la narrativa de Juan Goytisolo (*Las virtudes del pájaro solitario*).

hacia la libertad⁹. El juego posar-ser mirado responde a la necesidad urgente de ser calificado de *homosexual*, reconocido, mirado, admirado por todos, pero especialmente por alguien que será el que precipite la huida:

...no sólo se fue de Cuba huyéndole a Fidel Castro, a la persecución, a las incesantes y delirantes leyes, a todos los vecinos, y aquellos muchachos insólitamente atrevidos, bellos y desalmados, *sino que me fui también huyéndole a ella. Ella con su mirada dulce, compasiva, triste, demasiado piadosa, demasiado cómplice para poder tolerarla, para poderla engañar, para poderme engañar* (p. 132).

Penélope-Eva teje-escribe un fúnebre velo-relato a la espera, inútil espera, del regreso del amado-escritor: “Como una gran viuda me exhibiré ahora por todos los sitios. Sí, como una gran viuda. Porque si de algo estoy segura, Ricardo [Reinaldo], es de que la mujer del farero se equivocó, o no me dijo la verdad, pues tú no has de aparecer jamás” (p. 66).

II

ESCRITURA PÓSTUMA

Travestismo visual, disfraz literario y ambigüedad sexual siguen transformando y deformando el segundo relato. Desviación no menos buscada y conseguida que la que nos presentan los intermediarios culturales: museos, editores, críticos literarios.

Si el primer relato es el anuncio de la ausencia, el segundo, “Mona”, configura la propia ausencia y el anuncio o pre-escritura de la muerte. Reinaldo Arenas utiliza tres gradaciones narrativo-temporales: “Presentación” de Ramón Fernández, después de muerto, por un supuesto amigo, Daniel Sakuntala, fechada en 1987 para la primera impresión del relato de Ramón Fernández, que tuvo lugar en noviembre de 1999 en Nueva Jersey y que no vio en vida Sakuntala; una “Nota” de supuestos editores, fechada en Monterrey en el año 2025, quienes,

9. Toda la obra de Reinaldo Arenas es una reconstrucción imaginaria de una realidad vivida: “...cuando Fidel Castro decidió (...) darle salida sólo a las personas que él consideraba “indeseables”, un buen salvoconducto para ganarse la libertad era declararse *homosexual* ante un jurado compuesto por militares, que llegaba incluso, a preguntarle al “confeso” si era “activo” o “pasivo” y desde qué edad practicaba el “acto”... Si el interrogado contestaba satisfactoriamente al jurado (es decir si decía que era “pasivo” y que no tenía redención) se le entregaba ipso-facto un pasaporte y se le autorizaba a abandonar el país (...). Muchos hombres que jamás habían practicado el homosexualismo, al enterarse de esos métodos, se vistieron de mujer, se maquillaron convenientemente, y así, con el beneplácito del tribunal, llegaron a Cayo Hueso” (Arenas, *Escandalar*: 210). Nótese la recreación de dicho episodio no sólo en “Que trine Eva”, sino también en el citado pasaje de *Arturo, la estrella más brillante* (nota 7).

debido al gran número de las eufemísticas “erratas” y a la desaparición de la primera publicación ¹⁰, presentan el texto definitivo; el texto de Ramón Fernández, fechado en Miami Beach en 1986. A ellos se une un cuarto grado: la escritura póstuma.

Reinaldo Arenas pretende configurar un autorretrato a la manera de Leonardo da Vinci y su *Gioconda*: Leonardo, homosexual, se retrata como mujer y su retrato cobra vida. Reinaldo Arenas logra esa transmutación sexual/textual construyendo su propia *Gioconda* novelesca: la edición lúdica, crítica y póstuma de *su texto, su obra, su autorretrato*. Juego no sólo con la muerte, sino también con la visión de la muerte en la propia escritura ¹¹.

Reinaldo Arenas intenta indagar en una escritura que vuelva lógico lo que, en realidad, es insólito; estamos ante una escritura que construye una realidad grotesca, imaginaria, como es la realidad o el mundo imaginario creado por el régimen castrista y en el cual los escritores han tenido que vivir y defenderse. La Habana equivale a muerte; por eso el viaje de vuelta se ve con temor/terror: “...me parecía como si hubiera vuelto a La Habana de mis últimos tiempos. Pero lo que más semejaba el estar yo realizando ese viaje era una sensación de temor, casi de terror, que emanaba de todos los sitios y las cosas, incluyéndonos a nosotros mismos” (p. 95).

Lo insólito de la obra de Reinaldo Arenas es que esa vuelta dolorosa a La Habana se filtra a través del amor y del humor, incluso en las situaciones más trágicas, como el curioso y divertido autorretrato póstumo de Reinaldo Arenas que dibuja Daniel Sakuntala:

Arenas, con su proverbial frivolidad (en nota: “Además de frívolo, Arenas era un ser absolutamente inculto...”), a pesar de estar ya gravemente enfermo del SIDA, de lo que acaba de morir, se rió de mi propósito, alegando que Mariel era una revista contemporánea y que este tipo de “relato a manera decimonónica” no cabía en sus páginas (...). Claro, estoy seguro de que Arenas conoció a Ramoncito en Cuba y que éste, a quien sólo le apasionaban las mujeres de verdad, no le hizo el menor caso” (p. 74).

Autorretrato que corrigen los segundos editores: “Arenas, mencionado por

10. Nuevo guiño autobiográfico que nos hace recordar la dedicatoria de *Otra vez el mar*: “Para Margarita y Jorge Camacho. Para Olga Neschein. Gracias a quienes esta novela “no tuvo que ser escrita por cuarta vez” (Arenas 1982b).

11. Agradezco a Fernando Domínguez Romero su agudo análisis sobre los puntos de contacto entre el relato de Ramón Fernández en *Viaje a La Habana* y *La confesión de Lucio* de Mário de Sá-Carneiro (Sá-Carneiro 1991). El planteamiento de ambas historias es muy similar: Lucio y Ramón, amantes de un hombre-mujer o mujer-hombre, tras un intento de asesinato consumado por Lucio, fallido por Ramón, son tomados por locos y encarcelados; desde la cárcel cuentan las circunstancias que les llevaron a la muerte en un intento de “salvación” o “remisión” por la escritura. Desconozco si Reinaldo Arenas tuvo en cuenta la obra de Sá-Carneiro a la hora de escribir su novela, aunque no dejan de ser curiosos los paralelismos entre ambos textos.

el señor Sakuntala, se trata de un escritor justamente olvidado que se dio a conocer en la década del sesenta durante el pasado siglo. Efectivamente, murió de SIDA en el verano de 1987 en Nueva York” (p. 76). Forma disparatada de enfrentar la propia muerte (contaminado por *él*, que se transforma en *ella*: morirá a consecuencia de *esa cosa*) y de dar, a la vez, información sobre su propia persona: “se suponía que el señor Fernández fuera uno de los tantos enfermos mentales expulsados de Cuba en 1980 (...) el supuesto enfermo mental era un marielito” (pp. 71-72) ¹² y también, quizá, de su muerte: “se ha ahorcado con sus propias manos” (p. 72) ¹³.

La risa, el humor disparatado y explosivo, es la base del mundo imaginario de Reinaldo Arenas; motor de su paraíso ficticio; única vía de escape para borrar todas las prisiones del mundo exterior. El propio Reinaldo Arenas, autor, imagina la muerte de Reinaldo Arenas en un sorprendente ejercicio imaginario en futuro; ello le permite un constante diálogo consigo mismo en la premonición de su muerte. Juego cervantino sobre autorías discursivas, donde Reinaldo Arenas se implica como autor póstumo. El texto real, el texto de Ramón Fernández, es también otro tipo de escritura póstuma que se sitúa en una lucha contra el tiempo, contra la muerte [(simbolizada en Mona, vestida de mujer, transformada en hombre): “Escribo este informe a toda velocidad y aún así no sé si podré terminarlo. Ella sabe dónde estoy y de un momento a otro vendrá a aniquilarme”], en la creencia de que sólo la escritura puede salvarlo: “Si lo termino, si alguien lo lee, si alguna persona cree en él, tal vez aún pueda salvarme” (p. 77) ¹⁴. Aunque la escritura se presenta, al mismo tiempo, como una condena: “...lo único que puedo hacer es escribir; contar cómo fueron los hechos; redactarlo todo rápido y ordenadamente, lo más ordenadamente que mi situación lo permita, para ver si al

12. Condición de exiliado de Reinaldo Arenas, un “marielito” que desembarcó en Cayo Largo en 1980.

13. Reinaldo Arenas se suicidó en Nueva York entre el 6 y el 7 de diciembre. Con su peculiar sentido del humor dejó escrita una carta póstuma a sus amigos en la que explicaba su decisión: “Queridos amigos: debido al estado precario de mi salud [enfermo terminal de SIDA] y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. (...) Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro” (Valenzuela 1991). Recientemente señalaba Néstor Almendros que “de haber contado los cubanos de la disidencia no con uno, sino con tres hombres del temple de Reynaldo Arenas, ya Fidel Castro no estaría en el poder” (Almendros 1991).

14. Contrapunto textual de otro fragmento de *Arturo, la estrella más brillante*: “...esa misma noche decidió que para salvarse tenía que comenzar a escribir inmediatamente, e inmediatamente comenzó (...) él se iba a rebelar, dando testimonio de todo el horror, comunicándole a alguien, a muchos, al mundo, o aunque fuese a una sola persona que aún conservara incorruptible su capacidad de pensar, la realidad; (...) había que seguir, rápido, y, tomando precauciones -se hacían registros, se prohibía llevar diarios, cosas de maricones, decían los tenientes como justificación oficial, irrefutable y reglamentariamente se violaba toda la correspondencia-, las libretas, las contratapas, los respaldos, los márgenes y forros de los manuales de marxismo leninismo y de economía robados de la Sección Política fueron garrapeados furtivamente, rápidamente, cuando nadie vigilaba, (...) ahora, ahora, no ahora, ahora, sobornando el sueño, eliminando las horas de la comida, renunciando al baño y a los escasos minutos del descanso...” (Arenas 1984: 43-44).

fin alguien me quiere creer y me salvo, aunque es muy difícil" (p. 78); condena que conduce al autor, irremediablemente, a la soledad, la amargura y la muerte:

Porque si algo enseña el exilio, es decir la libertad, es que la felicidad no consiste en ser feliz, sino en poder elegir nuestras desgracias... La paz, ése era el centro verdadero de toda su vida. Y ese centro, esa paz, sólo cabía en una palabra, esa magnífica palabra que todos quieren rechazar y que es la única que nos salva: soledad. (...) No tratar de expulsar la soledad, sino, todo lo contrario, buscarla, perseguirla, defenderla como un tesoro (pp. 130-131).

A la salvación por la escritura (*tejer-escribir*) se unen los filtros, las variaciones y los juegos autobiográficos. El salto entre *la escritura* y *el libro*; entre *lo manuscrito* y *lo impreso* es un juego de poder: la escritura, cuando se presenta como crítica de la realidad, ejerce también un poder significativo sobre esa realidad, por eso es considerada tendenciosa y por eso perseguida y censurada.

La confusión entre realidad y ficción, la proximidad de la demencia (la verdad en boca de la locura) y de la muerte como estados excepcionales de la conciencia, permiten la crítica a través de la risa y la complicidad del lector. La literatura, la escritura, vistas como refugio, instrumento defensivo, mundo fantástico y alucinante, que acaba imponiéndose, "riéndose", de la vida real.

III

CRUCIFICIÓN

"Viaje a La Habana", tercer y último relato de la obra, se abre con un epitafio de corte quevedesco: "¡Sólo encuentro un montón de piedras sin vida y un recuerdo vivo!" (p. 113). Amparándose en el enmascaramiento textual, Reinaldo Arenas se implica como lector-espectador en una escritura autobiográfica: "Te dije cosas sobre ti mismo que tú nunca me habías dicho" (p. 179) o se incluye enigmáticamente como comensal en la última cena: "Luego, en silencio, los tres comenzamos a cenar" (p. 181).

El relato esconde, en letra cursiva, un diario, quizá anterior al tiempo real de la novela (1983-1987); una confesión personal sin el paisaje de la risa [porque igual que Machado de Assis en sus *Memorias póstumas de Blas Cubas*: "Es obra de difunto. La escribí con la pluma de la alegría y la tinta de la melancolía" (Machado 1978: 9)]. Viaje hacia el pasado, hacia la memoria, hacia el recuerdo. Vuelta a la vida, al amor, reconocimiento explícito del riesgo de vivir, del riesgo de amar.

Desde el punto de vista lingüístico, el último relato de *Viaje a La Habana* expresa, de forma sutil y sistemática, una crítica al lenguaje y al sistema social

totalitarios implantados por el régimen castrista. El juego con el relato evidencia un contagio del lenguaje revolucionario por aquella persona que sufre la realidad revolucionaria en su calidad de turista y padece toda la propaganda proselitista: “Le preguntó a alguien (...) dónde podía tomar una guaga (evitó decir *ómnibus*), pero esta persona (...) le dijo cortante: La Quinta Avenida es sólo para vehículos oficiales rápidos (...). Ismael pudo tomar un *ómnibus* repleto, que (...) no pudo cerrar sus puertas hasta que la Patrulla de Vigilancia de Vehículos (así decían los brazaletes que ostentaban sus miembros) empujó al tumulto hacia adentro” (p. 154); “Ismael le rogó al chófer que lo dejara en la parada de Galiano y San Rafael (...). ¿Galiano y San Rafael?, preguntó el chófer también burlón. Usted dirá Mártires de Granada y Treinta Aniversario” (p. 155); “...se acaba de implantar la Ley de Movilización Permanente” (p.161); “...se quedaría a trabajar varias horas voluntarias (...) con el propósito de acumular méritos para El Gran Aniversario” (p. 169); “¿A dónde voy a ir con esta ropa? Si salgo con ella puesta y la patrulla me pide la propiedad, ¿qué le voy a responder? Pero, cómo dijo Ismael enfurecido, ¿también hay que tener la propiedad de la ropa que uno lleva puesta?” (p. 172); “Para no llamar la atención (aunque varios policías de la Patrulla Especial Diurna lo seguían subrepticamente desde que abandonó su habitación...” (p. 177).

Situación política que se denuncia desde el diario, desde la escritura biográfica, vital, en cursiva: “*Al otro día salí en cordillera, es decir con otros cientos de presidiarios, para un campo abierto, es decir para un campo de trabajo forzado*” (p. 126); “*fue una suerte que como “lacra social”, “apátrida” que deseaba abandonar la revolución, como “gusano”, me enviaran, una vez cumplida la sentencia, a una granja henequenera...*” (p. 127); “*la política es siempre un juego sucio, pero aquí es, además de eso, un juego estúpido y suicida*” (p. 129). Reinaldo Arenas enfrenta la realidad asumida, vivida, sufrida, a esa otra realidad propagandística, ficticia, irreal. Contraposición de lenguajes, en la que el lenguaje de la experiencia, de los sentimientos, del amor, desmonta todo el lenguaje imaginario de la realidad cubana. En este sentido, es una crítica muy sutil, pues escoge momentos, formas y palabras que nos dan una visión compacta, resumida, pero que dibuja todos los aspectos de una realidad opresiva, basada en la corrupción y en la que la “libertad”, siempre temerosa, se consigue a base de sobornos y chantajes:

Entonces Carlos sacó de su mochila un periódico Granma Unidimensional. Noturno e instruyó a Ismael de la siguiente manera: Tenía que entregarle el periódico al carpetero como una oferta inofensiva para que se entretuviese, pero dentro del periódico iría un billete de cien dólares, colocado como al descuido. (...). Ese trueque o la aceptación de dólares (aunque castigado duramente) era algo que ocurría con frecuencia... (p. 169).

El regreso espacial a La Habana permite otra mirada distinta: si la primera era la mirada del que está dentro y quiere huir; si la segunda era una mirada

desde fuera, alejada, desde el exilio en Nueva York; la tercera es la mirada del exiliado que vuelve, es una mirada de reconocimiento de la realidad vivida/sufrida:

Dios mío, ¿y cómo aceptar, cómo concebir que por simple sentimentalismo, por mera cobardía, por pura nostalgia, haya yo regresado a esta prisión? Y saber que estoy aquí de paso, y que debo alegrarme que así sea, que este sitio que es mi tierra, que este paisaje que es mi mundo, el único mundo que reconozco como mío, sea precisamente el lugar donde no pueda vivir y donde sólo pueda venir de visita y como extranjero... (pp. 145-146).

Relación de amor-odio hacia La Habana, hacia esa ciudad que recuerda nostálgicamente en el exilio y en la que, ficticiamente, elige morir: “¿Qué es (...) una ciudad sino la proyección de nosotros mismos, una fantagoría de nuestros sueños y terrores? (...) esa Habana (...) no existe. No pertenece más que a la memoria” (Padilla 1991). Reinaldo Arenas podía haber inventado, de vuelta al Mariel, una Cuba post-castrista, democrática; pero la ha dibujado inmóvil, estática, sin evolución, porque la ha vivido y la conoce desde dentro: esa mirada es, precisamente, la que justifica el incesto. La mirada del exiliado cubano, extranjero, extraño, turista en su propia tierra es una mirada incestuosa; es una mirada/un texto que conduce al incesto/al in-texto y que Reinaldo Arenas convierte en una inversión del mito saturniano: “Saturno devorado por sus hijos”.

Nueva degradación, nueva condena, nuevo sufrimiento en el regreso hacia la muerte, comparado a un calvario, a un viacrucis, a una nueva crucifixión:

...con aquel madero a cuestas, el pelo desgrefinado, la piel sudorosa y enfangada, el short desgarrado y los pies sangrando, Ismael estaba muy lejos de que pudiera ser confundido con un turista, más bien parecía un loco. Qué otra cosa podía ser aquel viejo con un short verde olivo que arrastraba un tronco carcomido por toda la orilla del mar (p. 178).

Esa crucifixión / cruci-ficción es la que ha elegido Reinaldo Arenas para morir. Volver a La Habana / entregarse al amor implica la muerte: “...si algo no perdona la vida es que la vivamos” (pp. 118-119). Pero esa escritura póstuma, esa voz de ultratumba, se alza a favor de la vida: “Qué mejor tributo a la vida que estallar precisamente por haber vivido” (p. 175).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS:

- ARENAS, R., (1970), *El mundo alucinante*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
(1982a), *Cantando en el pozo*, Madrid, Argos Vergara.
(1982b), *Otra vez el mar*, Madrid, Argos Vergara.
(1984), *Arturo, la estrella más brillante*, Barcelona, Montesinos.
(1990a), *Viaje a La Habana*, Madrid, Mondadori.
(1990b), *Leprosorio. (Trilogía poética)*, Madrid, Betania.
- CABRERA INFANTE, G., (1984), *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral.
- GIL DE BIEDMA, J., (1982), *Poemas póstumos en Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.
- GOYTISOLO, J., (1988), *Las virtudes del pájaro solitario*, Barcelona, Seix Barral.
- MACHADO DE ASSIS, J. M., (1978), *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- SÁ-CARNEIRO, M. de, (1991), *La confesión de Lucio*; trad. e introd. de Angel Crespo, Madrid, Trotta.
- SARDUY, S., (1984), *Colibrí*, Barcelona, Argos Vergara.

ARTÍCULOS:

- ALMENDROS, N., "El guajiro que llegó a ser rey", *El País*, martes 11 de junio de 1991, p. 40.
- ARENAS, R., "Los dispositivos hacia el norte", *Escandalar 5* (enero-junio 1982), Nueva York, pp. 197-219.
- ESPINOSA, C., "La vida es riesgo o abstinencia", *Quimera*, 101 (1990), pp. 54-61.
- PADILLA, H., "Nuestras ciudades interiores", *ABC*, 10 de agosto de 1991.
- SONTAG, S., "Memoria póstuma: el caso de Machado de Assis", *Quimera* 100 (1990), pp. 68-73.
- VALENZUELA, J., *El País*, jueves 10 de enero de 1991.